Il volto di Otello: paradigmi estetici e mito romantico

di Maria Paola Altese*

Nella celebre critica di Thomas Rymer all'*Othello* shakespeariano scritta sullo scorcio del XVII secolo, l'autore, commentando una battuta di Iago[1] che insinua ad Otello il pensiero di una sordida innaturalezza nella volontà di Desdemona di unirsi ad un moro, scrive:

> […] the foundation of the Play must be concluded to be Monstrous; And the constitution,
> all over, to be *most rank*,
> *Foul disproportion, thoughts unnatural.*
> Which instead of moving pity, or any passion Tragical and Reasonable, can produce nothing but horror and aversion, what is odious and grievous to an Audience[2].

Sulla base di una visione classica, che attaccava l'intero disegno tragico e l'incongruenza della storia e dei personaggi, Rymer condanna la "turpe sproporzione" dell'unione tra la bianca e nobile veneziana con un *Blackamoor* o *Negro*. Il pregiudizio razziale si salda con una componente di ordine estetico (il colore della pelle) per poi trasformarsi in insegnamento morale; e Rymer continua citando Cinzio, che nella novella degli *Hecatommiti* (1565) fonte dell'*Othello* shakespeariano,

* Università degli Studi di Palermo.

[1] Iago: «Ay, there's the point: as, to be bold with you, / Not to affect many proposed matches / Of her own clime, complexion and degree, / Whereto we see, in all things, nature tends / Foh! One may smell in such a will most rank, / Foul disproportions, thoughts unnatural» (3.3.232-37), William Shakespeare, *Othello*. Le citazioni riportate d'ora in avanti sono tratte dall'edizione a cura di E. A. J. Honigmann (The Arden Shakespeare Edition), London 2006.

[2] Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy* (1693) in H. Bloom, N. Heims (eds.), *Othello: Bloom's Shakespeare through the Ages*, BLC, New York 2008, p. 63.

*In*Verbis, n. 2, 2013, pp. 147-162

indicava una morale fondata sulla paura antropologica del diverso: «di non si accompagnare con uomo, la cui natura, e il Cielo e il modo della vita disgiunge da noi»[3].

La *maravigliosa* bellezza della Disdemona descritta dal Cinzio («una virtuosa donna di maravigliosa bellezza, Disdemona chiamata») e il fatto che avesse sposato un moro, possono essere considerati elementi riconducibili ad una estetica rinascimentale che insiste sull'idea di *maraviglia*, legata alla percezione dell'inconsueto o dello stupefacente. Attraverso una articolata ricezione di Aristotele, che nella *Poetica* descriveva effetti di sorpresa (pietà o terrore) all'interno di uno schema epico o tragico, il concetto di *meraviglioso* viene variamente assorbito dai modelli estetico-letterari del Rinascimento, percorrendone i generi, divenendo elemento di stile e persino scopo dell'opera d'arte[4]. Lo stesso Cinzio, nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), rintracciava il *maraviglioso* in ciò che è al di fuori della comune esperienza e fuori dai limiti naturali, apparentemente impossibile, ma al tempo stesso conseguenza degli eventi[5]. Una visione estetica che, secondo Cohen, è espressa in modo analogo nei drammi shakespeariani[6], dove l'ambiguità del concetto di stupore, incantamento, orrore, può nascere dall'inganno della vista, investendo cose, personaggi, e soprattutto la parola[7].

Shakespeare reinventa lo sbiadito moro del Cinzio attingendo anche a materiali provenienti da una letteratura di viaggio che includeva

[3] «La tragedia è costruita sulla settima novella della terza decade degli *Hecatommiti* (1565) di Gian Battista Giraldi Cinzio, raccolta di novelle apparentemente modellata sul *Decamerone* ma con molto più forte intento di edificazione morale. […] Shakespeare segue in molti punti lo svolgimento delle azioni della novella, tuttavia, l'unica ripresa sufficientemente sicura dal testo italiano è quella della "prova oculare" che Otello chiede a Iago nella terza scena del terzo atto (v. 363 "be sure of it, give me the *ocular proof*"), che riecheggia la frase del Moro in Cinzio: "se non mi fai, disse, *vedere cogli occhi* quello che detto mi hai…"» (A. Serpieri, Appendice I, in *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli 2003(prima edizione italiana, Milano 1978), pp. 213-24.

[4] Cfr. J. V. Mirollo, *The Aesthetic of the Marvelous*, in *Marvels and Monsters in Early Modern Culture*, ed. by Peter G. Platt, University of Delaware Press, Newark (NJ) 1999, pp. 24-44.

[5] Cfr. Gian Battista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), in *Scritti Critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, pp. 35-167.

[6] A. M. Cohen, *Transalpine Wonders: Shakespeare Marvelous Aesthetics*, in M. Marrapodi (ed.), S*hakespeare and Renaissance Literary Theories*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 89-101.

[7] Antonio Minturno ne *L'Arte Poetica* (1564) distingue il *maraviglioso* in *res* o in *verba.* Cfr. Cohen, *Transalpine Wonders*, cit. p. 99.

esotiche narrazioni d'Africa e di terre lontane, siano esse Venezia o il Nuovo Mondo, e ricorrendo a temi iconografici della tradizione occidentale, come la rappresentazione di uno dei Re Magi con la pelle nera nella scena della Natività, oppure quella del moro San Maurizio, soldato martire, facendo infine di Otello una *dramatis persona*, un nobile e valoroso soldato nero, cristianizzato e impiegato da Venezia nel conflitto islamico-cristiano[8].

Come ha sottolineato Marenco[9], Shakespeare non inventa quasi mai le sue storie, e tratta suggestioni e spezzoni di esperienza letteraria con "sovrana irriverenza", per poi drammatizzare, convertire tutto cioè, all'interno di quel rituale comunicativo che è il teatro. Il dramma, o meglio il metadramma, rimane il centro della creazione shakespeariana, risultato artigianale di un complesso processo di negoziazione tra memoria e arte del dimenticare, che Orgel ha identificato come strategia compositiva[10].

La qualità "meravigliosa" delle imprese eroiche di Otello si carica di fascino esotico (i viaggi avventurosi, le battaglie in terre sconosciute, il cui racconto conquisterà l'amore di Desdemona), sovrapponendosi, già dal primo atto, con un immaginario di mostruosa bestialità e *wilderness.* Lo scontro di (almeno) due sistemi simbolici attorno alla figura di Otello ne raddoppia, o meglio ne moltiplica l'immagine: osceno "caprone nero", nelle parole violente di Iago e Roderigo che richiamano rappresentazioni da bestiario medievale, fino a culminare nella fantasia che allude ad un diabolico congiungimento tra la bianca e il nero: «your daughter and the Moor are now making the beast with two backs» (1.1.114-115); e d'altra parte, nelle parole di Desdemona, il volto di Otello è il volto dello sposo amato, che ella dice di *vedere* nella mente di lui «I saw Othello's visage in his mind» (*v.* 253).

In un percorso di riflessione attorno ad alcuni aspetti fondamentali della complessa costruzione del mito romantico di Otello, che passa anche attraverso la pittura, vorrei partire proprio dal "volto di Otello", dalle parole di Desdemona, che, al cospetto del Doge, difende la

[8] Sulle fonti storico-geografiche di *Othello*, William Shakespeare, ed. by M. Neill, Oxford University Press (The Oxford Shakespeare), Oxford 2006, pp. 18-26. Sulla tradizione iconografica, si veda J. Devisse, *The Image of the Black in Western Art*, 3 voll., new edition, Harvard University Press, Cambridge 2010, vol. II, part 3.

[9] F. Marenco, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET, Torino 2004, p. 90.

[10] S. Orgel, *Shakespeare and the Art of Forgetting*, in M. Marrapodi (ed.), *Shakespeare and Renaissance Literary Theories*, cit., pp. 24-35.

sincerità dei suoi sentimenti verso Otello, rispondendo alle pubbliche accuse rivolte da suo padre al Moro, colpevole, secondo lui, di avergli stregato la figlia per indurla a sposarlo. Desdemona: «I saw Othello's visage in his mind / And to his honours and his valiant parts / Did I my soul and fortunes consecrate» (1.3.253-255).

Desdemona si muove sul terreno dell'amore e della condivisione di codici umanistici e cristiani che lo straniero ha assimilato; il volto di Otello non rivela per lei tratti di mostruosa diversità, ma i suoi occhi possono penetrare oltre le apparenze e *vedere* la verità della mente. Appare un ritratto di stampo neoplatonico, che la critica romantica fabbricherà sul personaggio stesso di Desdemona, definita da Bradley, nella grande sintesi dell'interpretazione romantica di Shakespeare che egli compie a cavallo tra Ottocento e Novecento, come «l'eterno femminino nella sua forma più amabile e adorabile, semplice ed innocente come una bambina, ardente del coraggio e dell'idealismo di una santa»[11].

Così, la posa quasi da Madonna orientale della Desdemona dipinta da Chasserieau (FIG. 1), parte di un gruppo di pitture ispirate alla trasposizione operistica di Rossini, esposte al Salon di Parigi fra il 1849 e il 1852[12], non si distacca dall'interpretazione romantica del personaggio: una figura idealizzata, che castamente tiene la mano del Moro mentre ne ascolta il racconto, sullo sfondo di una Venezia che, di contro, appare esotica e sensuale, illuminata dal riverbero della luce dorata di palazzi appena sfumati. Otello, ritratto in elegante foggia arabeggiante, indossa un turbante e mostra un volto dal profilo regolare, ornato da una punta di barba. La visualizzazione pittorica dei drammi di Shakespeare può assumere molte forme e, come ha sottolineato Stuart Sillars, spesso ci troviamo di fronte ad una traduzione visiva che riprende gli schemi drammatici delle opere shakespeariane. Soprattutto, si può rintracciare una funzione di "critica visiva", che pure nella specificità del linguaggio pittorico, si stratifica su un testo altro, offrendo una fusione di invenzione e interpretazione, e divenendo un terreno di incontro di valori estetici ed ideologie storiche e sociali[13].

[11] A. C. Bradley, *Shakespearian Tragedy* (1904), trad. it. di O. Di Fidio e S. De Cesaris Epifani, BUR, Milano 2007, p. 216.

[12] J. Martineau, M. G. Messina (a cura di), *Shakespeare nell'Arte*, Ferrara Arte, Ferrara 2003, pp. 256-7.

[13] S. Sillars, *Painting Shakespeare. The Artist as critic*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 25-7.

FIGURA 1
Théodore Chassériau, *Otello e Desdemona a Venezia*, 1850

Il ritratto indaga il rapporto dell'Io con il mondo, e attorno al ritratto (pittorico come letterario) ruotano aspetti tematici e simbolici connessi alla percezione di categorie fondamentali dell'essere: alterità e identità, finzione e verità, desiderio di sé e dell'altro, assenza e presenza. In un saggio intitolato *La maschera e la faccia*, Gombrich, osservando una tecnica pittorica che si afferma nella ritrattistica nel XVIII secolo, scrive:

La combinazione di tratti lievemente contraddittori, di uno sguardo serio con un'ombra di sorriso, dà luogo a una sottile instabilità, a una espressione oscillante tra il pensoso e il beffardo che a un tempo intriga e affascina. La migliore salvaguardia contro "l'aspetto innaturale" o la maschera congelata si è sempre trovata nella soppressione piuttosto che nell'impiego di tutte quelle contraddizioni che potrebbero impedire la nostra proiezione[14].

[14] E. H. Gombrich, *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, percezione e realtà*, trad. it. di L. Fontana, Einaudi, Torino 2002 (ed. or. *Art, Perception and Reality*, 1972), p. 27.

Un'estetica neoclassica del decoro, ma che investirà problematicamente l'immagine del Moro di Venezia e la sua percezione, quel *mostruoso* cioè, con il quale bisogna fare i conti, anche se ne vengono occultati i segni visibili. L'ambigua categoria rinascimentale del *meraviglioso* sconfina in Shakespeare in una rappresentazione profondamente contraddittoria, e apre in *Othello* un abisso ontologico, che anche i critici romantici affronteranno, in una significativa oscillazione tra sublime e decoro borghese. Il volto di Otello, compendio della sua etnicità e del suo essere straniero a Venezia, terra di confine tra oriente e occidente, diviene un simulacro della complessità delle relazioni tra i personaggi, simbolo stesso dell'opacità semantica che investe la parola *Moor* («valiant Moor», «noble Moor» «lascivious Moor» ecc.) e che si riflette nella doppiezza costitutiva dell'intera tragedia.

Come ha sostenuto Serpieri[15], Desdemona proietta in Otello il suo desiderio di essere altro, o meglio, di identificarsi con lui; ella sottrae tuttavia ogni riferimento al colore della pelle («I saw Othello's visage in his mind») riconoscendosi così pubblicamente nello sposo, lo straniero acculturato. La paura di Brabanzio che Desdemona possa essere stata tratta in inganno da un Otello-stregone, attraverso oscure arti magiche («foul charms», «arts inhibited, out of warrant»), e rafforzata da riferimenti alla segreta ossessione di un abuso sessuale («She is abused, stolen from me and corrupted / By spells and medicines», *vv.* 61-62), si dissolve nel giudizio finale del doge, che sopprime quella maschera inquietante sulla base di paradigmi etici ed estetici condivisi. Il nero di Otello è commutato in una idea di bellezza resa candida dalla virtù: «If virtue no delighted beauty lack, / Your son-in-law is far more fair than black». (1.3.286-287).

La moderna interpretazione dei personaggi shakespeariani affonda le sue radici nella critica romantica che per prima ne indaga la psicologia all'interno di una visione drammatica unitaria, definitivamente liberata dalle regole classiche; eppure Desdemona, ancora distante dal dibattito novecentesco che ne esplorerà gli aspetti della sessualità, viene imprigionata dai romantici dentro un modello sacrificale complementare al ruolo di Otello, sublimato dalla sua fine tragica. Così Coleridge: «She [Desdemona] is his [Othello's] counterpart; and, like him, is almost sanctified in our eyes by her absolute unsuspiciousness, and holy entireness of love»[16].

Un celebre dipinto di Delacroix (FIG. 2) ritrae Desdemona ai piedi del padre nella scena del primo atto. Il dipinto nasce dalla mediazione con le scene teatrali, negli allestimenti (a partire dal 1829) alla *Comédie*

[15] Serpieri, *Othello: L'eros negato*, cit., pp. 38-40.

[16] S. T. Coleridge, *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets* (1818), in Harold Bloom, *Othello: Bloom's Shakespeare Through the Ages*, cit., p. 113.

Française con la traduzione di Ducis (che negli anni si alternerà con la rappresentazione di una più fedele traduzione di Vigny)[17], ma già nel 1825 Delacroix vide Edmund Kean interpretare Otello a Londra, rimanendone profondamente colpito. L'effetto del dipinto è di grande drammaticità, il dinamismo delle linee e dei contrasti cromatici (il rosso della veste di Brabanzio e il candore del viso e della pelle di Desdemona) viene reso con un tocco sommario che accentua la tensione tra i soggetti in primo piano. Brabanzio respinge la figlia con le mani protese in avanti, Desdemona, ai suoi piedi, sembra soccombere dinanzi ad un destino tragico che presto la travolgerà. Delacroix dipinge il padre di Desdemona assegnandogli visivamente (la barba bianca, l'abito ondeggiante e lungo, l'autorità del gesto) quel ruolo profetico che nasce dalle parole di Shakespeare; sarà infatti Brabanzio a trasferire su di sé la temuta immagine dello stregone che vedeva in Otello, lanciando contro il Moro un terribile monito, esortandolo a guardarsi lui dalla sua bianca sposa: «Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceived her father, and may thee» (1.3.293-294). Sullo sfondo, Delacroix lascia intravedere Otello con un copricapo orientale, confinato in una eloquente oscurità che ne mostra a malapena il volto.

FIGURA 2
Eugène Delacroix, *Desdemona maledetta da suo padre*, 1852

[17] G. Martineau, M. G. Messina, *Shakespeare nell'Arte*, cit., p. 256.

La rappresentazione romantica delle passioni sostituisce il modello mimetico di fedeltà ad una natura fissa e idealizzata, e come sottolinea Schlegel, in un significativo parallelo con le arti figurative, la vera forma è "organica", deve dare cioè significato all'essenza nascosta[18]. L'unità estetica non è data dunque da regole imposte, ma è un principio di verità profonda e sotterranea che sfocia nella grande metafora dell'organismo vivente in cui emerge l'indissolubile relazione tra la parte e il tutto, tra individuale e universale. Così, le poetiche e le ideologie romantiche accolgono il genio shakespeariano in un superamento dell'idea settecentesca e johnsoniana di fedeltà alla natura per affermare il primato delle forze creative dell'immaginazione, generatrici della natura stessa (*natura naturans*). La "pittura delle passioni" è dunque un processo interiore che si fonda su un'estetica del divenire, e non a caso Hazlitt, nella prefazione a *Characters of Shakespeare's Plays* (1817) descrive il teatro di Shakespeare e i suoi personaggi come *living picture*, prendendo in prestito un'espressione di Lessing:

If Shakespeare deserves our admiration for his characters, he is equally deserving of it for exhibition of passion, taking this word in its widest signification, as including every mental condition, every tone from indifference or familiar mirth to the wildest rage and despair. He gives us the history of the mind; […] *He paints, in a most inimitable manner, the gradual process from the first origin*. He gives, as Lessing says, «a *living picture* of all the most minute and secret artifices by which a feeling steals into our souls» (corsivo mio)[19].

Quando Hazlitt arriverà poi a discutere l'*Othello,* riprenderà la metafora visiva della "pittura delle passioni", articolando la descrizione

[18] Le *Lezioni sull'arte drammatica e sulla letteratura* (1808-11) di August Wilhelm von Schlegel vengono tradotte in inglese nel 1815 da John Black e costituiranno un modello teoretico fondamentale per tutta la critica shakespeariana inglese. Schlegel sottolinea l'innatismo della forma organica: «[…] organical form, again, is innate; unfolds itself from within, and acquires its determination contemporaneously with the perfect development of the germ. We everywhere discover such forms in nature throughout the whole range of *living powers*, from crystallization of salts and minerals to plants and flowers, and from these again to the human body. In the *fine arts, as well as in the domain of nature* – the supreme artist – *all genuine forms are organical*, that is, determined by the quality of the work. In a word, *the form is nothing but a significant exterior*, the speaking physiognomy of each thing, which, as long as it is not disfigured by any destructive accident, gives a true evidence of its hidden essence» (corsivo mio). August Wilhelm von Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trad. inglese di J. Black (1815), in J. Bate (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London 1992, p. 5.

[19] W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare Plays* (1817), Oxford University Press, London 1975, p. XXVIII.

del personaggio di Otello in una serie di opposizioni che ne evidenziano la natura nobile e generosa ma al contempo sanguigna e passionale («the Moor is noble, confinding, tender, and generous; but his blood is of the most inflammable kind»)[20]. Ed è proprio all'interno di una idea dinamica di evoluzione "passionale" del personaggio, che Hazlitt sottolinea il conflitto profondo della tragedia shakespeariana:

It is in working his noble nature up to this extremity through rapid but gradual transitions, in raising passion to its height from the smallest beginnings and in spite of all obstacles, in *painting the expiring conflict between love and hatred, tenderness and resentment, jealousy and remorse*, in unfolding the strength and the weakness of our nature, in uniting sublimity of thought with the anguish of the keenest woe, in putting in motion the various impulses that agitate this our mortal being (corsivo mio)[21].

Sembra possibile rintracciare due aspetti fondamentali nella ricezione del personaggio di Otello che arrivano fino alla grande sintesi di tutta la tradizione critica ottocentesca compiuta da Bradley, e cioè, da un lato il modello tragico, e dunque il suo ruolo di eroe tragico, che in quanto tale deve soccombere nello scontro con il male, ma in modo sublime; e dall'altro lato la questione dell'identità di Otello (in un momento storico e culturale che produce nuove concezioni dell'identità collettiva e individuale), e che si intreccia con l'analisi psicologica del personaggio e con i risvolti della sua appartenenza etnica.

E se August Wilhelm Schlegel nelle *Lezioni sull'arte drammatica e sulla letteratura* (1808) vede romanticamente una potente tensione interna al personaggio di Otello che nasce proprio dalla sua più vera e profonda natura selvaggia di *negro* (l'emergere di una gelosia di tipo sensuale)[22], Coleridge, a distanza di un decennio, manifesta tabù e in-

[20] Ivi, p. 34.

[21] Hazlitt, *Characters of Shakespeare Plays*, cit., p. 35.

[22] «What a fortunate mistake that the Moor (under which name in the original novel, a baptized Saracen of the Northern coast of Africa was unquestionably meant), has been made by Shakespeare in every respect a negro! We recognize in Othello the wild nature of that glowing zone which generates the ravenous beasts of prey and the most deadly poisons [...] His jealousy of the heart, which is compatible with the tenderest feeling and adoration of the beloved object; it is of that sensual kind which, in burning climes, has given birth to the disgraceful confinement of women and many other unnatural usages. A drop of this poison flows in his veins, and sets his whole blood in the wildest ferment». A. W.

quietudini dell'io europeo all'ombra di nascenti nazionalismi e dibattiti sulla razza, negando un Otello *negro*. E come Rymer più di un secolo prima, commenta l'inverosimiglianza dell'unione tra la bianca e bella gentildonna veneziana e un moro dalla pelle nera. Il volto di Otello che "Desdemona vede nella sua mente" gli appare come una mostruosa caricatura:

No doubt Desdemona saw Othello's visage in his mind; yet, as we are constituted, and most surely as an English audience was disposed in the beginning of the seventeenth century, it would be something *monstrous* to conceive this beautiful Venetian girl falling in love with a veritable *negro.* It would argue a *disproportionateness, a want of balance, in Desdemona*, which Shakespeare does not appear to have in the least contemplated (corsivo mio)[23].

La paura della sproporzione, che è il mostruoso del diverso da sé (le cui implicazioni ricadono sulla sfera di una sessualità deviata e soprattutto femminile) ossessiona Coleridge, in un mondo post-rivoluzionario attraversato da grandi dibattiti come quello sull'abolizione della schiavitù, che dalla metà del Settecento giungerà agli anni trenta dell'Ottocento, quando verrà decretata la liberazione degli schiavi in tutto l'impero britannico.

Coleridge, ha notato Shaul Bassi[24], stava compiendo uno sforzo per creare un comune sentire sull'etnicità di Otello, che si incardina a valori borghesi e di ordine morale-puritano, e la sua volontà di ridimensionare dentro l'immagine di un nobile Moro nordafricano non nero, l'appellativo *thick-lips* (labbroni) che Roderigo rivolge ad Otello, non è che un segno della contraddizione romantica tra sublime immaginazione e tranquilla familiarità domestica.

Il dipinto di Sabatelli (FIG. 3) che risale ai primi anni Trenta dell'Ottocento, può essere considerato un eccellente esempio di trattamento accademico dell'opera shakespeariana, che a sua volta transita attraverso la ricezione dell'*Otello* di Rossini (che incentrava la storia su Otello e Desdemona) e la moda dei *tableaux vivants*[25].

Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, trad. inglese cit. in J. Bate, *The Romantics*, cit. p. 479.

[23] S. T. Coleridge, *Marginalia on Othello* (1818), in *Literary Remains*, a cura del nipote H. N. Coleridge (London 1836-39), in Bate, *The Romantics on Shakespeare*, cit., p. 483.

[24] S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello. Storia di un'etnicità immaginaria*, Graphis, Bari 2000, p. 75.

[25] Martineau, Messina, *Shakespeare nell'Arte*, cit., p. 259.

Una visione borghese sottende alla rappresentazione dei soggetti, ritratti in un contesto privato che è l'interno di una sala di palazzo, con eleganti motivi orientali alle pareti, una finestra su uno scorcio di mare dalla quale è visibile una fortezza, e pochi, sobri arredi. Otello e Desdemona, sullo stesso piano prospettico, appaiono in pose artefatte, Desdemona abbigliata di bianco, i capelli raccolti con cura, è inginocchiata ai piedi del Moro in atto di supplicarlo, mentre Otello con la mano sull'impugnatura della spada, accenna ad una torsione del busto e del volto verso Desdemona, guardandola minacciosamente dall'alto in basso. Il pittore tiene sotto controllo l'espressione della "violenta passione" di Otello, dell'insorgere cioè della furiosa gelosia che si abbatte su Desdemona attonita, che non ne comprende la ragione. Sembra una trascrizione visiva dal quarto atto dell'opera shakespeariana. Desdemona: «Upon my knees, what doth your speech import? / I understand the fury of your words, / But not the words» (*vv*. 30-32).

FIGURA 3
Giuseppe Sabatelli, *Otello e Desdemona*, 1834

Sabatelli dipinge l'etnia di Otello rappresentandolo, come farà Chasseriau, e come avveniva sulle scene teatrali del tempo[26], come un moro nordafricano, dal profilo regolare, e lo veste con sontuosi abiti esotici, i rossi pantaloni ampi "alla turca" e un turbante. Una sintesi borghese, che attingendo ad un immaginario orientalista, sovrappone il mito trasgressivo dell'eroe romantico e byroniano al personaggio letterario-operistico, consolidando quella "maschera culturale" che, attraverso un ridimensionamento visivo della *mostruosità* insita nella relazione tra il nero e la bianca, racchiude Otello dentro lo stereotipo del "Moro geloso".

La questione del volto, o meglio, del colore di Otello viene affrontata da Lamb in un saggio del 1811, e nel suo commento alle parole pronunciate da Desdemona («I saw Othello's visage in his mind») l'unione amorosa di Otello e Desdemona diventa, al di fuori della pagina scritta, una visione *revolting*, insopportabile agli occhi di un pubblico teatrale che ne percepisce, senza mediazioni, il senso di realtà.

She sees Othello's colour in his mind. But upon the stage, when the imagination is no longer the ruling faculty, but we are left to our poor unassisted senses, I appeal to every one that has seen Othello played, whether he did not, on the contrary, sink Othello's mind in *his colour*; whether he did not find *something extremely revolting in the courtship and wedded caresses* of Othello and Desdemona (corsivo mio)[27].

È disgustoso, scrive Lamb, il pensiero delle carezze matrimoniali tra Desdemona e il Moro. Il teatro esibisce una sproporzione troppo reale («so much reality») che invece il compromesso rassicurante della lettura rende accettabile, poiché è l'immaginazione, e dunque la mente, che trionfa sui sensi. La mimesi del teatro è invece corpo, e parola che nel corpo diventa azione.

The actual sight of the thing did not over-weigh all the beautiful compromise which we make in reading; – and the reason it should do so is obvious,

[26] «L'Otello di Edmund Kean si ricorda solitamente per essere stata la più grande interpretazione teatrale del XIX secolo, e, secondariamente, perché l'attore "schiarì" la carnagione del personaggio, interrompendo la lunga tradizione del trucco color nero pece. In altre parole, Kean compì sulla scena l'operazione che Coleridge aveva compiuto sulla pagina. [...] Il primo attore nero nella parte di Otello fu Ira Aldrige, che con la sua semplice presenza ristabilì la possibilità di un Moro nero. [...] Il suo debutto nel 1833 costituisce uno spartiacque importante nella storia teatrale di *Othello*» (Bassi, *Le metamorfosi di Otello*, cit. pp. 90, 94).

[27] C. Lamb, *On the Tragedies of Shakespeare* (1811), from *The Reflector*, in Bloom, *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, cit., p. 102.

because there is just *so much reality presented to our senses* as to give apperception of disagreement, with not enough of belief in the internal motives, – all that which is unseen, – to overpower and reconcile the first and obvious prejudices. *What we see upon a stage is body and bodily action*; what we are conscious of in reading is almost exclusively the mind (corsivo mio)[28].

Nei *Tales from Shakespeare*[29] (1808) che Lamb scrive assieme alla sorella Mary, i drammi di Shakespeare sono trasposti in forma di racconti per ragazzi, e narrano, come si legge nella prefazione, "le storie di uomini e donne in termini familiari alla comprensione delle giovani menti". Un orizzonte da romanzo borghese, in cui la lettura ha sostituito la rappresentazione teatrale, e dove la voce narrante conduce il lettore attraverso il graduale progresso delle passioni, fino allo sconvolgimento della mente di Otello operato dal sottile disegno di Iago, che insinua mostruosamente il sospetto, la spirale del Caos: "dare voce ai suoi più terribili pensieri" («Othello prayed Iago to speak what he knew, and to give his worst thoughts words»)[30].

Nel teatro c'è "troppa realtà", scriveva Lamb; e nel teatro, Otello, ormai sconvolto, chiede a Desdemona di fargli vedere i suoi occhi, e poi di guardarlo in viso («Let me see your eyes. / Look in my face», 4.2.25-26).

Desdemona *vede* ancora "il volto di Otello nella sua mente", ma ora ne *vede* solo l'aspetto mostruoso: «What horrible fancy's this?» (*v.* 27). La corrispondenza "meravigliosa" tra gli occhi della bianca veneziana e la mente del Moro («I saw Othello's visage in his mind») è definitivamente distrutta. Il disordine nella mente di Otello produce una accumulazione caotica di immagini di corpi percepiti solo nella forma di frammenti disgustosi: «[…] It is not words that shakes / me thus. Pish! Noses, ears, and lips. Is't possibile? / Confess! handkerchief! O devil!» (4.1.41-43).

Nel volto di Otello sono impressi i segni visibili della tortura che affligge la sua mente, e nei *Tales* Lamb descrive lo sguardo di Desdemona sul letto di morte rivolto ad Otello chino su di lei.

Il narratore descrive i dettagli di labbra e occhi che appartengono al Moro, ora un corpo brutale e contorto che appare nella sua alterità inquietante: «Desdemona was awakened with his kisses, and she looked upon Othello, and she saw him gnaw his under lip, and roll his

[28] *Ibid.*
[29] C. Lamb, *Tales from Shakespeare* (1808), Penguin, London 1995.
[30] Ivi, p. 288.

eyes, and she knew he was always fatal when he looked so: and he bade her prepare for death»[31].

L'immaginario romantico attraversa colori e passioni della tragedia di Shakespeare, come scrive Hazlitt, riconoscendovi una *living picture* della natura umana universale, e accanto alla costruzione del mito eroico di Otello, attinge alla sublime e monumentale dimensione di morte di Desdemona («that whiter skin of hers than snow / And smooth as monumental alabaster» 5.2.4-5). Il pittore Alexandre Colin in un dipinto del 1829 (FIG. 4), in una ulteriore mediazione con il teatro, rappresenta Desdemona, ormai senza vita, distesa sul letto di morte, mentre Otello si allontana da lei con i segni della follia ancora impressi sul volto. L'effetto è di grande impatto drammatico, e la ricchezza cromatica e i dettagli descrittivi offrono una interessante "interpretazione visiva" dei personaggi. Un bianco riverberante avvolge il letto di Desdemona, e la bianca veste slacciata mostra il suo corpo candido "più della neve" con i seni scoperti. In terra vediamo alcuni segni delle sue ultime preghiere, un rosario, un libro, il fazzoletto. Otello indossa un opulento abito orientale e un turbante, ma colpisce il suo volto, i suoi occhi rotati che lasciano intravedere i contorni bianchi in contrasto con il colore scuro (più saraceno che nero) del volto. La "mostruosità" di Otello, la bestialità del suo sguardo, si riflette nella esibita seminudità dell'innocente Desdemona, che giace nel letto morta, in un morbido abbandono sensuale dall'effetto teatrale. Un'immagine erotizzata, da *white devil*[32], corpo che riflette l'ossessione sessuale di Otello, e che sembra anticipare molte discussioni della critica novecentesca; mentre il Moro appare nel dipinto più un personaggio da Mille e una notte, nato da un immaginario orientalista, un eroe romantico da teatro borghese che sulla scena lascia intravedere l'oscura minaccia della troppa realtà del suo nero volto.

Scrive Croce a proposito della morte di Desdemona nel celebre saggio su Ariosto, Shakespeare e Corneille:

> Spavento e compassione si avvicendano nell'animo al vedere Otello a stilla a stilla avvelenato, eccitato, cangiato in belva: si sente che quell'uomo di guerra e di politica possedeva in Desdemona tutta la dolcezza, tutta la forza della sua vita, la felicità su cui tutto il resto si reggeva; e in quella persona amata ritrovava quanto di nobile, di gentile, di puro si può pensare al mondo; e che al sospetto del tradimento non è solo trafitto di sensuale gelosia (c'è anche questo

[31] Ivi, p. 293.

[32] Cfr. C. R. Daileader, *Racism, Misoginy, and the Othello Myth. Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

senza dubbio), ma colpito in quel che teneva sacro, e perciò la morte che dà a Desdemona non è semplice vendetta di giustizia per l'onta arrecatagli, ma soprattutto espiazione e purificazione, quasi *ei voglia purgare il mondo della macchia di tanta impurità, e con la morte lavare lei stessa della impurità che l'ha irrimediabilmente bruttata* (corsivo mio)[33].

FIGURA 4
Alexandre Colin, *Otello e Desdemona*, 1829

La morte ristabilisce l'ordine tragico ed estetico. Ciò che era impuro diventa puro. Ma come dice Lodovico nell'ultima battuta dell'*Othello,* il letto di Desdemona sopporta un carico di tragedia che *avvelena la vista*, e chiede che venga nascosto («Look on the tragic loading of this bed: / This is thy work. The object poisons sight, / Let it be hid», 5.2.361-363).

Sulla reticenza di Iago («Demand me nothing. What you know, you know. / From this time forth I never will speak word», 5.2.300-301), che rinuncia per sempre alla sua diabolica parola-villain[34], e

[33] B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), Laterza, Bari 1968, pp. 138-9.

[34] «La parola come *villain*, come vero antagonista di Otello: un Otello che è però a sua volta parola. E in vero l'azione distruttiva di Iago si rivolge anzitutto al linguaggio del Moro. [...] Il percorso tragico non è determinato da un fato esterno

sull'occultamento visivo di quel *mostruoso* spettacolo, che nasconde il simbolico contrasto tra bianco e nero, si chiude la tragica storia del Moro di Venezia.

all'uomo, ma dall'incapacità dell'uomo a decifrare il testo-mondo, dal suo esser preda di una parola che non chiarisce ma al contrario confonde i lineamenti del reale» (A. Lombardo, *Introduzione* a W. Shakespeare, *Othello*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. VI-VIII).